



” Du parterre à la scène : regards nouveaux sur le théâtre de la Révolution ”

Philippe Bourdin

► To cite this version:

Philippe Bourdin. ” Du parterre à la scène : regards nouveaux sur le théâtre de la Révolution ”. Colloque de l’Institut d’histoire de la Révolution française, Paris I, Jan 2004, Paris, France. p. 269-292. halshs-00647584


HAL Id: halshs-00647584

<https://shs.hal.science/halshs-00647584>

Submitted on 2 Dec 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Informations sur le(s) auteur(s)	
Prénom et NOM de l'auteur	Philippe BOURDIN
Laboratoire	 Centre d'Histoire « Espaces et Cultures »
Affiliation	Clermont Université, Université Blaise Pascal, EA 1001, Centre d'Histoire « Espaces et Cultures », BP 10448, F-63000 Clermont-Ferrand
Co-auteur(s)	
Laboratoire(s) des co-auteur(s)	
Discipline	Histoire
ANR (CHEC)	Choisissez un élément.
Autre ANR (hors CHEC)	
Informations sur le dépôt	
Titre du texte	« Du parterre à la scène : regards nouveaux sur le théâtre de la Révolution »
Texte présenté à l'occasion de	colloque de l'Institut d'histoire de la Révolution française, Paris I - Sorbonne, 29, 30, 31 janvier 2004
Publié sous la direction de	Jean-Clément MARTIN (dir.)
Publié dans	<i>La Révolution à l'œuvre</i>
Lieu, éditeur, date, pagination	Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 269-292
Résumé en français (facultatif)	
Résumé en anglais (facultatif)	
Mots-clés	Révolution française – culture – politique – théâtre – répertoire patriotique – amateurs – critique

DU PARTERRE A LA SCENE : REGARDS NOUVEAUX SUR LE THEATRE DE LA REVOLUTION

L'union des arts, leur ouverture au plus grand nombre sont au cœur du projet de régénération porté par les acteurs de la décennie 1789-1799. Comme le constate Edouard Pommier dans *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française* (Paris, 1991), « la Révolution revendique la succession de l'art universel que son discours nationalise au nom de la liberté ». De fait, toutes les formes d'art sont mobilisées au service du projet politique, non forcément pour innover mais pour représenter au mieux les moments et les vertus de la page d'histoire que chacun a conscience d'écrire. Les arts de la scène, comme les arts graphiques, illustrent parfaitement cette tension vers le partage collectif d'une esthétique, c'est-à-dire d'un idéal. Si le décompte des productions révolutionnaires continue de faire débat, retenons cependant, à titre d'exemple, les très plausibles 855 créations et 1600 représentations recensées par André Tissier pour la seule période de la Convention nationale¹. Le chiffre, accompagné de notices sur les auteurs, la diffusion, les salles, donne une idée de l'effort créatif accompli et offre à l'historien du politique comme à celui du fait culturel matière à enquête.

Si le Bicentenaire a laissé un strapontin aux spécialistes du théâtre, leur champ d'observation bénéficie depuis quelques années de la hauteur des balcons, puisque se superposent et s'interpénètrent, sans pour l'heure la cacophonie du poulailler, différentes strates de lecture du culturel, associant historiens, historiens de l'art, littéraires et musicologues². Plusieurs colloques sont venus rappeler la pertinence de cette pluridisciplinarité, depuis les journées d'étude sur la scène bâtarde à Clermont-Ferrand (mai 1998, septembre 1999, avril 2001) jusqu'à la manifestation de Vizille sur La Révolution française et les arts de la scène (juin 2002), en passant par celle de Pau sur le personnage historique dans le théâtre français (1760-1830) (mai 2002) – les actes de ces trois manifestations sont actuellement sous presse. Des travaux individuels, thèses³ ou articles, ont inspiré ou complété l'effort collectif – et international –, le guidant sur la voie des publics, de l'éducation par la critique, de l'engagement politique des artistes, de l'économie des spectacles, de l'esthétique des thèmes et des décors, de la musique et de la danse, sans que soient encore pleinement résolues, loin de là, les questions du naturel du jeu, des tournées provinciales des

¹ André TISSIER, *Les Spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Genève, 2 tomes, 1992 et 2002. A. Tissier oppose ses calculs à ceux, qu'il juge approximatifs, d'Emmett KENNEDY, Marie-Laurence NETTER et Peter MCGREGOR (*Theater, Opera and Audiences in Revolutionary Paris : Analysis and Repertory*, Wesport – Londres, 1996).

² Citons, entre autres, puisque les notes qui suivront préciseront la bibliographie récente : Jean-Claude BONNET (sous la direction de), *La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, 1988 ; Lucile GARBAGNATI et Marita GILLI, *Théâtre et Révolution*, actes du colloque de Besançon (juin 1988), Besançon, 1989 ; Noëlle GUIBERT et Jacqueline RAZGONNIKOFF, *Le journal de la Comédie française (1787-1799). La Comédie aux trois couleurs*, Paris, 1989 ; *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, 1989, numéros 1 et 2, « Théâtre et Révolution » ; Jean-Rémy JULIEN et Jean-Claude KLEIN (sous la direction de), *Orphée phrygien. Les musiques de la Révolution*, Paris, 1989 ; Jean-Rémy JULIEN et Jean MONGREDIEN, *Le tambour et la harpe. Œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution (1788-1800)*, Paris, 1991 ; Philippe VENDRIX, *L'Opéra-comique en France au XVIIIe siècle*, Liège, 1992 ; Susan MASLAN, « Resisting Representation : Theater and Democracy in Revolutionary France », in *Representations*, n° 52, 1995, p. 27-51 ; Rüdiger HILLMER, *Die napoleonische Theaterpolitik. Geschäftstheater in Paris 1799-1815*, Köln, 1999 ; Jacqueline LETZTER et Robert ADELSON, *Women writing Opera. Creativity and Controversy in the Age of the French Revolution*, University of California Press, 2001 ; Paul FRIEDLAND, *Political Actors : Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*, New-York – Londres, 2002.

³ Muriel USANDIVARAS, *Le théâtre de la Révolution française. Étude analytique, historique et sono-critique (1789-1799)*, thèse non publiée, Paris, 1996. Muriel Usandivaras suit la carrière de douze auteurs dramatiques parisiens, qui pour la plupart se retrouveront en 1796 au sein de l'Institut après avoir dû user de compromis avec les pouvoirs successifs et la censure ; René TARIN, *Le théâtre de la Constituante ou l'école du peuple*, Paris, 1998.

troupes de fortune et d'infortune⁴ – un gros travail reste à faire sur leurs circuits, leurs conditions humaines et techniques, leurs apports culturels et politiques -, des rapports entre amateurs et professionnels. Le bilan historiographique sur un art dont la Convention fit un moyen éminent de propagande, utilisation que ne renièrent ni les républicains ni les royalistes du Directoire, ne saurait être exhaustif dans l'espace d'une communication à colloque. Seront donc privilégiés les amateurs et la rencontre des publics, la « bâtardise » du théâtre politique, l'académisme de la critique.

Les amateurs et la rencontre des publics

Martine de Rougemont insiste sur l'abondance des théâtres non professionnels dans la France du XVIII^e siècle, qui « accompagnent toute l'activité théâtrale, [...], la précèdent souvent, la doublent et la couronnent »⁵ :

- théâtre de société : parades des cercles pornographiques, notamment chez la Guimard, *Proverbes* de Carmontelle, amusements de la Cour, pièces testées dans les coterie parisiennes, associations bourgeoises – au sein desquelles débute Le Kain - ou populaires dont le modèle demeure la Comédie-Française, etc..

- théâtre rural, sur lequel Georges Hérelle a proposé une synthèse marquant sa valeur religieuse et communautaire, son rôle de conservatoire des idiomes et des cultures (dans les pays de langue d'oc, en Savoie, dans le Dauphiné, en Bretagne ou en Flandre). Hérité du Moyen-Âge, il se fonde parfois dans les carnavals, les charivaris, les mystères, ou donne lieu en Flandres à des concours laïcs organisés autour d'une seule pièce classique réinterprétée par plusieurs troupes en langue vernaculaire⁶.

- théâtre d'éducation, qui a, quant à lui, nourri les études récentes de Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval⁷. Il est l'objet de conséquentes publications des années 1750 à la Révolution, travaux de Mmes de Maintenon, de La Fite, de Genlis, du marquis de Saint-Marc, de Berquin, de Nougaret, de Gessner, de Garnier ou de Moissy. Ces œuvres, réécritures rapides de thèmes connus, ne donnent lieu à aucune représentation publique sur une scène officielle, privilégiant l'intimité du pensionnat, du cercle familial, du salon - sauf chez Mme de Genlis, jouant plusieurs mois, accompagnée de ses deux filles, dans le théâtre loué d'une société bourgeoise où se pressent jusqu'à cinq cents spectateurs, parfois payants : un narcissisme dont Mme de Staël appelait à se méfier dans *La Sunamite*⁸. Ce théâtre d'éducation, démonstratif et explicatif, contribue à faire glisser la morale édifiante de la sphère religieuse à l'espace laïc. A travers intrigues et personnages-types, il oppose avec manichéisme et naïveté le bon et le méchant, la vertu et le vice, dans une suite éducative – les pièces renvoyant les unes aux autres - qui tient compte de l'âge des destinataires, des acteurs amateurs et valorise la civilité familiale.

La Révolution n'induit pas immédiatement une rupture dans les pratiques d'Ancien Régime. Des traces subsistent d'activités collégiennes, qui, préservant un répertoire classique, l'offrent désormais à un public élargi. De jeunes citoyens du Mans jouent ainsi en janvier 1790 *La Mort de César* au théâtre municipal ; lorsqu'en 1794, la société populaire de la ville s'emparera de la scène au titre d'une Société fraternelle et dramatique d'une soixantaine d'amateurs des deux sexes, spécialisée dans des pièces tyrannicides et anticléricales, pour la mise en scène desquels ornements et oripeaux confisqués des Eglises sont réutilisés, les collégiens seront encore

⁴ Clothilde TREHOREL, « Le théâtre de Dijon : artistes et spectacles entre 1789 et 1810 », in Philippe BOURDIN et Gérard LOUBINOX (sous la direction de), *La Révolution française et les arts de la scène*, actes du colloque de Vizille (13, 14, 15 juin 2002), Clermont-Ferrand, 2004, p. 163-180 (cet ouvrage sera désormais seulement désigné par son titre seul) ; Christine LE BOZEC, « Le théâtre à Rouen pendant la Révolution française », *ibidem*, p. 181-188.

⁵ Martine de ROUGEMONT, *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1988, p. 297 et sqtes.

⁶ Georges HERELLE, *Les Théâtres ruraux en France*, Champion, 1930.

⁷ Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIEVAL, *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII^e siècle*, Oxford, 1997.

⁸ M. de ROUGEMONT, *op. cit.* note 4, p. 306.

assidûment présents⁹. Un accident meurtrier, survenu le 20 décembre 1791 à Clermont-Ferrand, nous révèle là encore l'existence d'une troupe d'écoliers, victimes en la circonstance de leur succès et de l'extériorisation de leurs activités ludiques : le cuvage du particulier qui les accueille s'effondre sous le poids du public¹⁰.

La continuité est également perceptible dans les formes de la comédie bourgeoise. Celle-ci est très active à Riom, où une salle a été inaugurée en 1773, pourvue d'un magasin d'habillement, dans une rue successivement appelée de la Vacherie, de la Comédie, de l'Ecole des Mœurs (en 1794), succès du théâtre républicain oblige¹¹. Elle sert essentiellement à des amateurs, issus de la robe et du négoce riomois, « bourgeois de la ville », « parents ou amis » selon leur propre définition¹², réunis en une coterie philanthropique qui prendra le nom de « Société des Amis du Théâtre » en novembre 1794, destinant ses recettes aux indigents : de cette époque datent ses premières représentations publiques¹³. L'an II, dans le sillage de la démocratie jacobine, est favorable, ailleurs qu'en Auvergne, à une fusion entre plusieurs types de théâtre de société, bourgeois et populaires. Si l'artiste et le citoyen se confondent alors, le phénomène est accéléré par la multiplication des troupes d'amateurs, qui se fait au détriment des professionnels dont les compagnies et les circuits de distribution sont fortement affectés par la Révolution, comme le démontrent les monographies – celles de Clothilde Tréhorel sur Dijon, de Christine Le Bozec sur Rouen, de Karine Large sur Nantes :

- ville moyenne de 20 000 habitants, Dijon, où la pratique du théâtre de salon est attestée, dispose de plusieurs salles de spectacles populaires et reçoit régulièrement les mêmes troupes ambulantes, celle de Gallier de Saint-Gérard notamment, jusqu'en 1789. La diversité est alors de mise jusqu'en l'an II, époque de fondation de la Société dramatique qui, pour ses décors et costumes, bénéficie des saisies réalisées chez les « aristocrates » ; le répertoire transcrit d'abord la norme républicaine, puis subit les inflexions nées des épurations post-thermidoriennes et enfin de la reconquête royaliste : des rixes multipliées, en l'an V, justifient la fermeture de la salle. Elle sera reprise l'année suivante et jusqu'en l'an X par Bogès, dit Villeneuve, qui l'animera à raison de dix-huit représentations mensuelles, sans succès avéré. Deux troupes se partageront ensuite les lieux, l'une avec un répertoire comique, l'autre spécialisée dans l'opéra, les autorités veillant à ce que soient remplacés les artistes décriés par le public.

- Rouen, sixième ville française, possède un théâtre de 1 600 places, animé par des directeurs prestigieux (la Montansier, Neuville), encouragés par une fréquentation assidue des spectateurs et autant d'exigence de leur part (« Aller à Rouen » est alors synonyme de « se faire siffler »). Le répertoire se politise dès 1791 sous la houlette de l'entrepreneur Cabousse et le théâtre municipal sera rebaptisé « Théâtre de la Montagne » en brumaire an II, en concurrence avec le Théâtre de la République fondé par un ancien vainqueur de la Bastille très impliqué dans la vie jacobine locale et auteur à ses heures, Louis Ribié. Cette émulation entre les deux salles favorise un foisonnement des genres, une augmentation des emplois et des salaires, une mise à contribution des artistes en dehors de la scène, en particulier lors des fêtes civiques ou, davantage encore, pour organiser un théâtre par et pour le peuple qui, en quatre mois, accueillera 80 000 adeptes à l'initiative de la Commune, de l'hospice, de la société populaire, des instituteurs et des

⁹ Karine LARGE, *Les théâtres de Nantes et du Mans pendant la Révolution française (1789-1799)*, maîtrise de l'Université Blaise-Pascal (Clermont II), dirigée par Philippe BOURDIN, septembre 2001, p. 130.

¹⁰ BMIU, 180 620. *Le Thermomètre du jour*, journal de DULAURE, n°s des lundi 26 décembre 1791 et mercredi 18 janvier 1792. Cf. Philippe BOURDIN, *Des lieux, des mots, les révolutionnaires. Le Puy-de-Dôme entre 1789 et 1799*, Clermont-Ferrand, 1995, p. 52-53.

¹¹ René BOUSCAYROL, *Les lettres de Miette-Tailhand-Romme (1787-1797)*, Clermont-Ferrand, 1979.

¹² *Ibidem*. Lettres 96 et 98, septembre et novembre 1794.

¹³ *Ibidem*. Lettre 97 du troisième trimestre 1794. Miette Tailhand raconte : « Jamais je n'ai été si gauche et n'ai moins mérité l'admiration publique. Accoutumée à jouer devant une société d'amis, je tremblais, en me livrant à la critique de toute la ville. Le public a accueilli favorablement des amateurs qui voulaient bien prendre la peine de l'amuser. Il a applaudi à outrance ce qu'il aurait peut-être sifflé dans une autre circonstance ».

bureaux d'humanité qui se répartissent la distribution des billets – une initiative que seule la capitale connaît dans ces proportions. Pour autant, le tout demeure fragile : la municipalité tarde à payer les directeurs des troupes, l'engagement politique de Ribié lui vaut l'emprisonnement après le 9 Thermidor puis l'iconoclasme muscadin, les pamphlets, les agressions, qui le contraignent à rejoindre Paris en prairial an III.

- la vie des comédiens provinciaux subit de plein fouet ces aléas de la conjoncture. C'est pourquoi ceux des théâtres Graslin et Rubens, à Nantes, pourtant fort éloigné par l'âge et leur expérience des planches, cumulent souvent deux métiers – qui dans le négoce, qui dans l'artisanat textile –, sans réduire pour autant les inégalités consubstantielles à la hiérarchie des rôles et au sexe qui poussent inexorablement certains, et plus encore certaines, vers l'indigence ...

- cette précarité facilite sans doute aussi l'amalgame avec le monde des amateurs, constaté à Besançon ou à Troyes¹⁴ - et stoppé net en l'an V pour les mêmes raisons politiques qu'à Dijon. Il n'est pas un phénomène strictement français, les mêmes causes produisant les mêmes effets : parmi les membres de la Société française dramatique et lyrique, créée en 1794 à Hambourg par les milieux de l'émigration – qui, tout en profitant de la vogue des théâtres français dans les villes princières allemandes, sont trop peu argentés pour développer un théâtre de société aristocratique –, Karine Rance distingue ainsi une actrice du théâtre parisien des Italiens, Mme Chevalier, dont le mari est républicain¹⁵.

Le théâtre de société, passant avec la Révolution de l'espace privé à la sphère publique, évolue donc au rythme des engagements de ses promoteurs, notamment bourgeois, qui éprouvent sur scène le rôle public dont ils s'emparent dans les clubs puis les sociétés populaires. Le rêve généreux et l'action engagée du théâtre « par et pour le peuple », tels qu'ils se développent dans les fins d'après-midi parisiennes ou rouennaises au sortir des ateliers, du moins pour celles et ceux qui peuvent exciper d'un certificat de civisme¹⁶, demeurent l'un des aspects minoritaires d'un spectacle de propagande, qui fait feu de tout bois lors de deux moments principaux : il sert d'abord les vues éducatives du gouvernement révolutionnaire puis au besoin remplace les cercles politiques lorsque leur légitimité est remise en cause durant la réaction thermidorienne et le premier Directoire. Réussissant l'amalgame entre une culture bourgeoise acquise dans les collèges et des habitudes populaires héritées de pratiques communautaires et religieuses, de la fréquentation des foires et des tréteaux, ce théâtre d'amateurs est bel et bien « bâtard » par ses structures, la composition des troupes, un répertoire qui mêle aux œuvres classiques des créations de circonstance, aux auteurs reconnus des plumitifs mineurs. Il continue, héritage réinterprété de l'Ancien Régime, à s'abriter derrière des arguments moraux (certes renouvelés, puisque tout acteur est désormais citoyen), au titre desquels le recrutement est prétendument unifié – les œuvres, les sociétés politiques n'en usent pas autrement, et l'on sait combien les directeurs des troupes prétendent à la philanthropie et à l'éducation civique. Professant des convictions, ce théâtre sert aussi une censure au détriment des professionnels anciennement établis ou itinérants : il en perturbe les tournées et les revenus, les évinçant longuement de plusieurs des lieux provinciaux qui leur étaient consacrés, quand bien même certains d'entre eux peuvent minoritairement se mêler aux amateurs, sans que l'on distingue toujours le choix militant de la nécessité économique. L'exacerbation des affrontements politiques dans l'enceinte des Comédies semble pourtant, à partir de l'an V, au plus fort de la réaction royaliste, marquer un tournant dans

¹⁴ Anne HERTERT, « La Société dramatique de Besançon et le personnel révolutionnaire bisontin de 1793 à 1796 », in *Théâtre et Révolution*, Actes du colloque international de Besançon (juin 1988), n° spécial des *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, Paris, s.d., p. 35-43 ; Jeff HORN, « La lutte des factions au théâtre de Troyes sous le Directoire », in Philippe BOURDIN et Bernard GAINOT, *La République directoriale*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand (mai 1997), Clermont-Ferrand - Paris, 1998, tome 2, p. 679-690.

¹⁵ Karine RANCE, « Le théâtre français de Hambourg », in *La Révolution française et les arts de la scène*, p. 235-248.

¹⁶ Serge BIANCHI, « Le théâtre de l'an II (Culture et société sous la Révolution », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 278, octobre - décembre 1989, p. 417- 432 ; Philippe GOUJARD, « Le théâtre », in *À travers la Haute-Normandie en Révolution (1789-1800)*, Comité régional d'histoire de la Révolution française, Rouen, 1992, p. 257- 260.

l'utilisation ouverte du théâtre de société : l'utilité sociale s'efface derrière les désordres publics que ne saurait souffrir un gouvernement en perpétuelle recherche du « juste milieu ». Lorsqu'elles sont fermées quelques mois, les salles ne s'ouvrent plus ensuite qu'aux professionnels et les réformes impériales, les régions théâtrales tracées, la surveillance accrue du pouvoir ne laisseront plus aux amateurs ce champ d'expression particulier que leur a ouvert, moyennant conditions, la Révolution¹⁷.

Mais de cette pratique multiforme, qui amène le spectateur à se faire acteur et qui, dans le cadre des Sociétés dramatiques, mêle patriotes puis réactionnaires de toutes conditions, émerge plus rapidement encore que dans les dernières années de l'Ancien Régime un public diversifié que nous révèlent par ailleurs les correspondances privées. Le député Gaultier de Biauzat n'oubliera pas en l'an IV d'inciter ses condisciples auvergnats à imiter la mise en scène de *L'Offrande à la liberté*, créée par Gossec et Méhul à l'Opéra de Paris, le 30 septembre 1792¹⁸. Fils d'un avocat de Montluçon, Gilbert Favier donnera pareillement l'exemple partout où le porteront ses pas de volontaire dans les armées républicaines : habitué dès son plus jeune âge à apprécier les jeux de la scène, il apprendra pour mieux les goûter les langues des pays occupés, l'allemand et l'italien particulièrement, traduisant *Les souffrances du jeune Werther* ou assistant par exemple, en l'an VIII, à une représentation en langue vernaculaire de *Misanthropie et repentir*, de Kotzebue¹⁹. Et que dire de l'acculturation assumée par ce simple volontaire aux frontières obligé de rappeler sa sœur, actrice en herbe, à la raison, lui imposant de reconnaître l'existence d'un plus grand et plus important théâtre, celui des opérations :

« Je ne m'étendrai pas davantage sur ce que nous pouvons souffrir. Le courage et l'espérance fait disparaître toutes nos souffrances. Tout en jouant ici mon rôle dans le tragique, naturel, je souhaite à tous nos parents et concitoyens la suite de leurs amusements civiques. J'espère qu'à mon retour, si je suis assez heureux pour le voir, je ne serai pas un acteur sans apprentissage. Nous n'avons point ici pour maître ni les Racine, ni les Corneille, ni les Voltaire ; mais, cependant, le théâtre ne laisse pas que d'être des plus fréquentés »²⁰.

Le théâtre s'assure donc la reconnaissance d'une sensibilité populaire qui, à la veille de la Révolution, fait sur le boulevard du Temple le succès de l'entrepreneur Nicolet (dont la devise, « De plus en plus fort », dit bien le sens de la recherche esthétique) au détriment du monopole de l'opéra et de la Comédie-Française, non de leur public puisque celui des tréteaux forains commençait à affluer vers les deux institutions. Le large spectre sociologique des parterres des grands théâtres parisiens, où s'entasse un public si dense que les troubles sont inévitables et incontrôlables, toutes les règles de la civilité éventuellement bafouées, prouve notamment cette confluence et ses conséquences : « plutôt que de préserver le sens critique du détachement, [...] les spectateurs du parterre du XVIII^e siècle insistaient sur la participation, de manière émotionnelle et physiquement explicite », jusqu'à interrompre ou empêcher certaines représentations – d'où le souci d'ordre social que finissent par exprimer les projets pour les nouvelles salles de spectacles comme ceux de Wailly ou de Ledoux, offrant des places assises au public des premiers rangs et renvoyant ses éléments populaires au « poulailler »²¹. Selon les mots

¹⁷ Philippe BOURDIN, « Le théâtre, les amateurs, la Révolution », in Philippe BOURDIN et Gérard LOUBINOX, *La scène bâtarde, des Lumières au romantisme*, Clermont-Ferrand, 2004, p. 226-241 (cet ouvrage sera désormais désigné par son titre seul).

¹⁸ Archives départementales du Puy-de-Dôme, F 156 (78). Lettre de Biauzat aux administrateurs clermontois, 25 nivôse an IV (15 janvier 1796).

¹⁹ Louis DUCHET, *Deux volontaires de 1791. Les frères Favier de Montluçon. Journal et lettres*, Montluçon, 1909. Héritier d'une sociabilité bourgeoise, Gilbert n'est pas moins sensible à Terpsichore et fondera à dessein une société de danse à Besançon, au sein de l'état-major où il est capitaine – le droit d'entrée en sera prohibitif.

²⁰ René BOUSCAYROL, « Deux lettres d'un volontaire riomois à sa mère », *Revue d'Auvergne*, 1985, n° 2, p. 249-254. Lettre de Gilbert Chabory du 3 nivôse an III (23 décembre 1794).

²¹ Jeffrey S. RAVEL, « Le théâtre et ses publics : le parterre à Paris au XVIII^e siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, juillet – septembre 2002, p. 89-118 ; *The Contested Parterre : Public Theater and French political Culture (1680 –*

de Thomas Crow, la transgression des règles, qu'il observe en peinture notamment chez David, n'est effectivement possible qu'avec « la prise en main d'éléments de la grande culture par une assistance principalement populaire », mêlant instinct et raison pour la plus grande joie de Marmontel²². Irruption du public il y a bien, dans une rencontre sociale, déjà bien avancée avant et accélérée pendant la décennie révolutionnaire, entre le monde des boulevards et celui des scènes à privilèges. Jusqu'aux éventails des maîtres de l'Académie de Saint-Luc ou des marchands d'estampes de la rue Saint-Jacques, tels que nous apprend à les ouvrir Georgina Letourmy, qui en rendent compte. Ne représentent-ils pas fréquemment, à partir des années 1770, et comme le font du reste les boutons des vêtements masculins, des scènes du répertoire théâtral, notamment de l'opéra-comique, sans omettre des références scénographiques ? Ne mêlent-ils pas aux promeneurs, aux courtisans, des personnages de la commedia dell'arte, Arlequin le premier ? N'expriment-ils pas avec un souci pédagogique partisan, 1789 advenu, le verdict du public, mettant en exergue des pièces à succès comme *Charles IX ou l'Ecole des Rois*, *Nicodème dans la lune*, les *Deux petits savoyards*, *Brutus*, *Raoul, sire de Créqui*, et accompagnant le dessin de commentaires qui explicitent la pièce ou la rattachent aux événements contemporains²³ ? Avide de savoir et de comprendre, ce monde divers des spectateurs est bien mieux formé que ne le prétendent ses contempteurs, prompts à défendre une gradation des civilités qui parcourt bel et bien jusqu'au monde des amateurs mais n'en exclut aucun. Le théâtre politique de la Révolution, patriotique ou anti-jacobin, contribuera du reste puissamment à supprimer les frontières entre la rue, les clubs politiques, le parterre et la scène.

La « bâtardise » du théâtre politique

Si scène bâtarde il y a, c'est sans doute grâce à l'entrecroisement des amateurs et des professionnels mais c'est d'abord grâce à un répertoire qui, débordant du carcan des trois unités, amalgame écriture, références académiques et emprunts aux tréteaux forains et aux boulevards qui les ont relayés au XVIIIe siècle pour divertir ou parler à mots crus de l'actualité. La liberté d'expression théâtrale autorisée en 1791 par la Révolution – les théâtres demeurent néanmoins surveillés par les autorités municipales et la censure du répertoire se manifesterait en l'an II au détriment des classiques du XVIIe siècle – favorise la multiplication des salles et celle des expériences d'écriture, au gré des appétits du public, pour les auteurs des besoins du quotidien, pour les comédiens de leur engagement patriotique. On connaît la figure de Grammont, jouisseur tonitruant au sein d'une armée révolutionnaire cantonnée en Vendée, bientôt confondu avec la faction « dantoniste ». Fusil, l'un des principaux acteurs du Français, l'a suivi dans l'Ouest avant de rejoindre, en compagnie de Ronsin, Colot d'Herbois à Lyon, désormais Commune-Affranchie, où un poste l'attend à la toute puissante Commission temporaire ; il côtoie des comédiens provinciaux comme Dumanoir, président du district de la campagne de Commune-Affranchie, et davantage encore Dorfeuille, auteur patriotique inspiré et fêté pour ses saynètes aux titres évocateurs (*Lettre d'un chien aristocrate à son maître, aristocrate aussi et en fuite* ; *Le miracle de la Sainte omelette* ; *Le grand voyage de Mme Liberté et de Melle Constitution, sa fille*), fidèle du général Danselme puis successivement des représentants Grégoire, Jagot et Albitte, qui siège un temps à la Commission de justice populaire avant de devenir un propagandiste zélé des représentants en Rhône et Loire²⁴. Tous participent activement à la déchristianisation, mêlant, avec les ficelles de

1791), New-York, 1999. Voir aussi Gregory BROWN, *A Field of Honor: Writers, Court Culture and Public Theater in French Literary Life from Racine to the Revolution*, New-York, 2002.

²² Thomas CROW, *La peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, 2000, p. 280.

²³ Georgina LETOURMY, « L'éventail du succès : le théâtre mis en images à la veille de la Révolution », in *La scène bâtarde, des Lumières au romantisme*, p. 212-224.

²⁴ Philippe BOURDIN, « Les tribulations patriotiques d'un missionnaire jacobin, Philippe-antoine Dorfeuille », *Cahiers d'histoire*, tome XLII, 1997, n° 2 ; « Artistes et missions patriotiques en Rhône et Loire (1793-1794) », actes du colloque de Vizille ; « Les figures de l'Ancien Régime et de la contre-révolution dans le théâtre patriotique de

leur art, les allégories empruntées à leur culture classique et les éléments populaires des carnivals. Ces expériences théâtrales, ajoutées aux engagements de grands artistes des scènes parisiennes (Talma, Dugazon, pour citer les mieux connus) ont contribué à l'écriture et à la diffusion d'une mémoire de l'immédiat, appelant les militants des grandes journées révolutionnaires à réitérer leur communion d'un jour ou stimulant la fraternité combattante entre l'arrière et le front. Bref, il y a eu renouvellement de ce théâtre historique que Marie-Joseph Chénier appelait de ses vœux après Voltaire, le président Hénault et du Belloy dans *Le Siège de Calais* – que les journaux patriotes opposeront terme à terme, en 1790, au *Charles IX*, créant l'une de ces « bataille des rois de papier » dont Michel Biard s'est fait l'écho²⁵. Dans *De la liberté du théâtre en France*, texte daté du 15 juin 1789, Chénier se proposait de transcrire en autant d'actes des thèmes empruntés à l'histoire moderne – mais non immédiate –, n'hésitant pas à user de personnages stéréotypés : ainsi dans *Charles X ou l'Ecole des rois*, qui lance sur la scène parisienne le théâtre patriotique²⁶. La novation réside dans la représentation sur scène d'un roi tyrannique, de prêtres fanatiques et criminels, d'un moment de l'histoire que d'aucuns voudraient effacer de la mémoire humaine et qui amène Chénier à distinguer, en une formule iconoclaste, entre la nation, la patrie et le roi : « Le massacre de la Saint-Barthélémy n'est point le crime de la nation ; c'est le crime d'un de vos rois : et il ne faut point confondre vos rois avec la patrie, malgré les maximes d'esclaves qu'on vous débite à vos théâtres ». Ce qui n'évitera pas, de 1790 à 1793, que soit par exemple associée la figure de Cromwell à la peur de la dictature d'un leader issu des luttes patriotiques (Mirabeau, Dumouriez, Danton, Ronsin, etc.) – *Cromwell ou la Mort de Charles I^{er}*, *Cromvelet*, *Cromwell ou le général libérticide*²⁷...

La Révolution se traduit cependant par la volonté des auteurs de porter sur la scène l'histoire immédiate, celle de la nation plutôt que celle des princes, le tout intercalé au milieu de divertissements nombreux et brefs. Ce qui permet de comprendre combien, tout en cherchant à se mettre au goût du jour, des institutions aussi importantes que la Comédie-Française, alors en pleine crise financière, resteront toujours en retard d'un temps. Son répertoire, analysé par Jacqueline Razgoznikoff, reste majoritairement classique, comme le veulent les statuts de l'institution, avec trois fois plus de comédies que de tragédies mais douze créations marquent l'année 1790, au profit de Chénier, Lemercier, Fabre d'Églantine, Olympe de Gouges, Laya, Flins des Oliviers, Murville, Ronsin, Dezède, Laujon, Aude ; quatorze nouveautés sont montées en 1791, alors que les Comédiens Français cherchent à se rassurer sur leur légitimité après la perte de leur privilège et le départ de Talma pour la rue de Richelieu : Collin d'Harleville, Laignelot, Arnault partagent à leur tour la prestigieuse affiche, ans que le succès soit au rendez-vous, malgré les qualités d'interprètes comme Prévile, Larive, Dazincourt ou Melle Contat. La faiblesse du corpus, son inclination royaliste – tel le *Didon* de Lefranc de Pompignan (1792) –, si l'on excepte *L'Apothéose de Beaurepaire*, de Lesus, indisposent les spectateurs et la municipalité parisienne, surtout après le 10 Août et les massacres de septembre, entraînant l'abandon d'un certain nombre de pièces (*Didon*, *Athalie*, *Méropé*, *La Partie de chasse d'Henri IV*). Cette autocensure est accentuée après le procès du roi, alors que la salle fait de moins en moins recette : la *Matinée d'une jolie femme*, de Vigée (décembre 1792) est jugée nostalgique des salons, *L'Ami des Lois*, de Laya (janvier 1793), caricaturant Robespierre et Marat, réactionnaire. Quoiqu'ils défendent à partir de janvier 1794 un projet de théâtre pédagogique fondé sur la représentation de l'histoire romaine à travers le corpus classique, les comédiens de plus en plus, sont sous la coupe de la Commune de

Philippe-Antoine Dorfeuille (1789-1794) », actes du colloque de Pau (mai 2002), *Figures de l'histoire de France dans le théâtre au tournant des Lumières (vers 1760-1830)*, à paraître.

²⁵ Michel BIARD, « Philippe VI contre Charles IX. La bataille des « rois de papier » sur la scène théâtrale parisienne (1789-1790) », *ibidem*.

²⁶ Charles Walton, « Charles IX and the French Revolution : Law, Vengeance, and the Revolutionary Uses of History », in *European Review of History – Revue européenne d'histoire*, 1997, n° 2, p. 127-146.

²⁷ Roger BARNY, « Le personnage de Cromwell dans le théâtre de l'époque révolutionnaire », in Monique CUBELLS (sous la direction de), *La Révolution française : la guerre et la frontière*, Paris, 2000, p. 507-521.

Paris²⁸. Leur proposition s'inscrit pourtant dans la suite du décret voté par la Convention, à l'initiative de Couthon, le 2 août 1793 – et qui sera renforcé par un arrêté du Comité de salut public le 10 mars 1794, permettant entre autres la censure des pièces et le contrôle du public²⁹ : il était alors entendu que jusqu'au 14 novembre suivant seraient représentées trois fois par semaine des tragédies républicaines mettant en exergue les personnages de Brutus, Guillaume Tell, Caius Gracchus, etc., décision propice à la diffusion des œuvres de Voltaire, Lemercier, Chénier³⁰.

La demande militante suit de manière insistante les proclamations officielles qui, en l'an II, nonobstant une utilisation peu avisée de la censure, font du théâtre « une école primaire pour adultes », supposant de réduire au mieux le problème de la langue, de s'affranchir de toute distance entre la scène et le parterre, selon le vœu de Grégoire dans son célèbre *Rapport sur la nécessité d'établir l'uniformité dans la langue française* (16 prairial an II – 4 juin 1794) – et contre les avis de Boissy d'Anglas, mû par des a priori depuis longtemps portés par les Eglises et craignant que l'on forme les passions plus que la raison, ou de Cloots, craignant des tréteaux inégalement répartis sur le territoire et à la solde des factions, nouveaux temples dont les comédiens seraient les prêtres. Cette revendication éducative et culturelle est pourtant intégrée par les sans-culottes, qui demandent leur lot de héros leur permettant d'égaliser les modèles antiques, que ce soit au sein de la société populaire de Pertuis (Vaucluse) ou de la section parisienne de la Fidélité, qui, le 2 brumaire an III (23 octobre 1794), inquiète des conséquences du 9 Thermidor, défile dans le sein de l'Assemblée, proposant aux députés, entre autres points programmatiques : « Vous continuerez à organiser l'instruction publique, pour le bonheur commun, à commencer par les spectacles qui, si vous n'y portez un œil vigilant, corrompent les mœurs républicains. Ordonnez leur de donner des pièces patriotiques qui ranime l'énergie et fassent (comme chez les romains et les athéniens) détester le règne des rois, en les montrant avilis et vaincus ; et admirer l'héroïsme, le courage et les vertus »³¹. Le tout au lendemain de l'hommage rendu par le représentant Lequinio puis par ses pairs au drame moralisateur du citoyen Gamas, *Cange ou le Commissionnaire de Saint-Lazare*, vantant l'aide alimentaire apportée par le héros, au détriment de ses propres ressources, à un prisonnier des geôles de la Terreur et à sa famille indigente ...

Les démonstrations poliorcétiques envahissent la scène et mobilisent tous les moyens de la pyrotechnie depuis les premiers événements de la Révolution, mettant en exergue davantage que ne le prônait Chénier le personnage du citoyen-soldat³². Parallèle à celui distingué en peinture, le goût pour les tableaux de la Révolution, propices aux changements à vue des décors si appréciés de spectateurs, au demeurant prêts à poursuivre dans les salles des spectacles les discours entamés

²⁸ Jacqueline RAZGOZNIKOFF, « La Comédie-Française – Théâtre de la Nation : les aléas du répertoire, de la prise de la Bastille à la fermeture (14 juillet 1789-3 septembre 1793) », in *La Révolution française et les arts de la scène*, p. 273-292.

²⁹ Martin NADEAU, « La politique culturelle de l'an II : les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 327, janvier - mars 2002, p. 57-74.

³⁰ Sollicitée, l'Antiquité grecque, approximativement retranscrite, est surtout l'occasion pour certains auteurs d'aborder la question des régimes politiques, de montrer leur hostilité à toute situation extrême, aux excès des guerres (Ducis, Luce de Lancival, Cailhava d'Estandoux) ou leur désintérêt pour la chose publique (Guy et Grétry). De l'ancienne Rome est avant tout retenue pour modèle la période républicaine, temps de conquêtes utilisant les mythes anciens qui sacralisent le pouvoir – mythes qui permettent une grande liberté d'interprétation. Si les images amoureuses (très éloignées de la réalité romaine), les thèmes de l'amitié et de la nature ne sont pas absents, les messages de nécessaire ralliement, adressés à un peuple jugé inconstant, dominent à partir de 1794. Cf. Sylvie VILATTE, « L'Antiquité grecque dans le théâtre de la République directoriale : les régimes politiques » et Renée CARRE, « L'image de la Rome antique sur les scènes parisiennes de 1791 à 1804 », in Philippe BOURDIN et Bernard GAINOT, *La République directoriale*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand (mai 1997), Clermont-Ferrand – Paris, 1998, tome 2, p. 611-634 et 635-662 ; Claude MOSSE, *L'Antiquité dans la Révolution française*, Paris, 1989, p. 61 et sqtes.

³¹ *Archives parlementaires*, tome XCIX (18 vendémiaire - 2 brumaire an III / 9-23 octobre 1794), Paris, 1995, p. 334.

³² Philippe BOURDIN, « La voix et le geste révolutionnaires dans le théâtre patriotique (1789-1799) ou la transcription scénique de l'histoire immédiate », actes du colloque de Clermont-Ferrand, *La voix et le geste. Une approche culturelle de la violence socio-politique de la Révolution française à nos jours*, à paraître.

en d'autres tribunes, ne se dément pas. Le gouvernement lancera en floréal an IV un concours pour des « arènes couvertes », destinées à accueillir les fêtes nationales pendant l'hiver, et les deux architectes Perrier et Fontaine proposeront d'intégrer un théâtre au projet, au demeurant gigantesque, une utopie que poursuivront les débats de l'an VI sur un théâtre pédagogique pour le peuple. Durand, La Révellière-Lépeaux imaginent ainsi des lieux permettant de représenter aussi bien les mouvements populaires que les accidents de la nature ...³³ Le théâtre permet de revivre l'acte militant ou de le rendre immédiatement signifiant dans son partage collectif. Sa diffusion à l'évidence bénéficie du manque de distance maintenu – quels que soient les appels des théoriciens – entre le parterre et la scène, au moins jusqu'en l'an V, du droit de siffler, d'invectiver, de se battre au terme de dénonciations qui confondent le politique et l'esthétique. En fait, si l'on s'en réfère au thèmes traités, la chronologie des pièces patriotiques rejoint nettement, jusqu'en l'an II du moins, celle des caricatures, représentant successivement :

- la prise de la Bastille (1789-1791) – un thème dont l'importance n'a pas échappé à Hans-Jürgen Lüsebrink qui a montré l'importance des mises en scène auquel il donne lieu³⁴. Les récits de l'événement, tous confondus, empruntant d'ailleurs volontiers à une rhétorique de la dramatisation, avec l'emploi récurrent des mots « drame », « scène », « tragédie », « dénouement », « spectacle », « théâtre », le passage aux planches semble se faire naturellement tant est vif le besoin de commémorer ce qui apparaît d'entrée aux acteurs et aux témoins comme un moment de rupture historique – ce qui reste du lieu est d'ailleurs au même moment visité et des objets souvenirs créés à partir des chaînes ou des pierres de la forteresse, dont les célèbres miniatures de Palloy qui seront utilisées dans maintes mises en scène simulant la prise de la Bastille, tant en France qu'à l'étranger et ce jusqu'aux fêtes du Directoire. Dans une quinzaine de productions théâtrales, ce sont les vainqueurs vrais ou supposés du 14 Juillet qui prennent la plume pour transposer théâtralement le combat et mettre en scène le peuple, quitte à convoquer dans la salle les héros transposés sur scène – par exemple le grenadier Arné, l'horloger Humbert, très populaires dans le faubourg Saint-Antoine et portés en triomphe le 15 juillet 1789, assistent à *La fête du grenadier*, donnée en septembre 1789 à l'Ambigu-Comique.

- la suppression des vœux religieux, la fuite du roi (1791-1792). Les deux thèmes peuvent se rejoindre dans la construction d'un anticléricalisme révolutionnaire. Henri Rossi peut ainsi convoquer le diable pour en étudier toutes les transfigurations patriotiques. Diable de bonté et diable rédempteur (aussi bien que le locataire du Paradis voisin), il se transforme alternativement en champion de la contre-révolution, hôte et victime d'un abbé Maury concupiscent s'emparant de Proserpine, ou en patriote rejugeant Capet avant d'en faire autant avec les jacobins³⁵.

- les luttes des factions (1793- an III). L'incarnation des gloires républicaines se fait certes par le geste mais tout autant par le verbe ; les mots, empruntés à leurs contemporains rangent immédiatement les personnages dans un camp politique. Il est des pièces entières reposant sur des discours recopiés de ceux des tribuns ou des minutes des tribunaux. Par exemple dans *Les Catilinas modernes ou la Mort de Marat*, trait historique en trois actes du citoyen Féron donné le 7 ventôse an II (25 février 1794) pour légitimer dans un amalgame assassin la lutte contre les factions, et ainsi résumé par l'*Almanach des Muses* de l'an III : « Conspiration des Brissot, Pétion, Buzot, etc. Marat leur parle avec énergie. Il quitte son Émilie pour aller s'entretenir avec une femme inconnue : des cris se font entendre ; il vient, percé de coups, expirer aux yeux de sa femme, de ses amis et du peuple. Un bon citoyen dévoile les complots du traître Pétion et de toute la clique : on va les dénoncer ».

³³ Giuseppe RADICCHIO, Michèle SAJOURS D'ORIA, *Les théâtres de Paris pendant la Révolution*, Fasano (Italie), 1990 ; Pierre FRANTZ, Michèle SAJOURS D'ORIA, *Le siècle des théâtres. Salles et scènes en France (1748-1807)*, Paris, 1999 ; Michèle SAJOURS D'ORIA, « Un nouveau droit : construire des théâtres », in *La Révolution française et les arts de la scène*, p. 55-72.

³⁴ Hans-Jürgen LÜSEBRINK, « Événement dramatique et dramatisation théâtrale : la prise de la Bastille sur les tréteaux français et étrangers », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 278, octobre - décembre 1989, p. 337-355.

³⁵ Henri ROSSI, *Le diable dans le vaudeville au XIXe siècle*, Paris, 2003, p. 77 et sqtes ; « L'enfer burlesque dans le théâtre de la Révolution », in *La scène bâtarde, des Lumières au romantisme*, p. 24-39.

- l'enrôlement des volontaires, les victoires militaires (de 1793 à l'Empire). Serge Bianchi a eu l'occasion de montrer combien le siège de Toulon et la victoire française, en décembre 1793, ont inspiré les auteurs³⁶. Le thème des obligations militaires et du sacrifice individuel, du front jusqu'à l'arrière, à la défense de la République suggère en l'an II des titres explicites : *La Caserne ou le Départ de la première réquisition*, *Le Départ des volontaires villageois*, *Les Volontaires en route ou l'Enlèvement des cloches*, *Au retour*, etc³⁷. Erica Joy Mannucci montre cependant que le thème de la conscription et des malheurs de la guerre est intimement vécu par certains auteurs. Dans *La Veuve d'un Républicain* (Opéra-Comique, 3 frimaire an II – 23 novembre 1793), Charles-Louis Lesur narre la bataille de Jemmapes en évoquant d'autant plus volontiers les problèmes alimentaires et matériels qu'il est lui-même recruté sur le départ. Il use en fait des topiques de ce théâtre guerrier, qui parle volontiers de la faim, des femmes (donc de la virilité du soldat), du vin, élément de la fraternisation républicaine et potion du courage, et tout autant de la soif de vie qui est antidote à la mort. Tous les arts de la scène se conjuguent pour porter l'émotion et multiplier les références à la rue : la danse, si bien intégrée dans les fêtes révolutionnaires comme symbole et moment de fraternité, sert l'expression des vertus mâles et républicaines et la représentation du peuple souverain et héroïque, quitte à reproduire sur scène partie des cérémoniaux des pompes civiques³⁸. Il faut reconnaître, avec Erica Joy-Mannucci, que « le soldat du théâtre révolutionnaire est l'image la plus évidente du rapport vécu et jamais simple entre la sphère privée et la sphère publique. Il est citoyen et il est homme, identifié par ses relations de fils, amant, père. Le théâtre, tout en restant dans l'orthodoxie de l'éthique patriotique [...] assume la difficulté de cette double condition. La voix des femmes, mères, épouses ou sœurs, exprime souvent ce problème. Leur rôle officiel dans la république, qui leur nie les droits politiques, est celui de créer consciemment le substrat « naturel » indispensable pour le développement des sentiments civiques »³⁹. Si les personnages sortis d'une foule omniprésente ou suggérée font vivre de grandes fresques épiques, ils existent aussi pour les vertus qu'ils incarnent, pour la place à laquelle ils renvoient dans le Panthéon révolutionnaire, entre l'histoire et le mythe. Viala, exalté à l'Opéra-Comique le 13 messidor an II (1^{er} juillet 1794) et davantage encore Bara, dont on sait les sources d'inspiration qu'ils ont été pour les peintres, incarnent ces héros dont la jeunesse trop tôt fauchée n'entame en rien l'avenir d'une République qui se nourrit de leur postérité.

Briois, avec *La Mort du jeune Bara ou une journée de la Vendée* (théâtre de la République, 15 floréal an II – 4 mai 1794) incarne le nouveau conformisme qui, loin de l'imagination débordante des premières prises de la Bastille, rejoint le sérieux des livrets des fêtes officielles. L'auteur, qui adresse son œuvre aux « sans-culottes de l'univers » et prétend « exclusivement présenter [des] productions patriotes et des leçons de vertu », respecte scrupuleusement la règle des trois unités. L'histoire, en la circonstance, n'est que prétexte à dissertation morale sur le mariage, la famille, l'union des générations et le sacrifice. La guerre de Vendée, les actions de Charrette, ne sont pas directement mises en scène mais rapportées par différents récits issus des lettres de Bara ou des journaux lus par un vieux militant jacobin. La mort de Bara elle-même se passe en coulisses et seul est montré dans le tableau final le corps du martyr, dans un arrangement qui emprunte aux pompes républicaines et doit beaucoup à deux œuvres de Jacques-Louis David : *Les licteurs ramenant à Brutus les corps de ses fils* et *La Mort de Marat*. Les didascalies, en *nota bene*, exceptionnellement disent tout : « Quand on apporte Bara, les deux hussards le soutiennent sur leurs bras ; quelques volontaires suivent derrière et font groupe. On le place sur une chaise vers un côté de la scène. Sa veste doit avoir une manche déchirée au-dessus de l'avant bras et on voit

³⁶ Serge BIANCHI, « Le théâtre de l'an II (Culture et société sous la Révolution) », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 278, octobre - décembre 1989, p. 417-432.

³⁷ Antoinette et Jean EHRARD, « Brutus à la scène : autour du décret du 2 août 1793 », in *La Révolution française et les arts de la scène*, p. 293-312.

³⁸ Françoise DARTOIS, « Les spectacles dansés pendant la Révolution et l'Empire », *ibidem*, p. 439-484.

³⁹ Erica Joy-MANNUCCI, *Il patriota e il vaudeville. Teatro, pubblico e potere nella Parigi della Rivoluzione*, Naples, 1998 ; « Le militaire dans le théâtre de la Révolution française », in *La Révolution française et les arts de la scène*, p. 381-394.

sa chemise teinte de sang en abondance ; des serviettes qui lui ceignent le corps en sont aussi toutes imbibées ; il en coule de sa tête et in n'a ni bonnet ni manteau »⁴⁰.

Le théâtre politique réinvestit aussi les décors classiques comme celui de la prison, d'autant plus présente qu'elle fait partie des toiles de fond de scène possédées par tout théâtre professionnel – comme le paysage, la chaumière paysanne, le salon ou le château fort. La représentation iconographique en est cependant renouvelée au milieu du XVIII^e siècle sous l'influence des *Prisons d'invention* de Piranèse, et son imaginaire, décrypté par Olivier Bara, ne cesse de hanter le théâtre révolutionnaire. De 1789 à 1791, les premières prisons représentées sont autant de Bastilles, dans cet échange vite installé entre la réalité de la rue et celle du théâtre – dans *La Liberté conquise ou le Despotisme renversé*, d'Harny de Guerville, on peut même visiter la forteresse du pont-levis aux cuisines. L'univers monastique, le thème des vœux forcés donne aux mêmes dates un autre sens au décor carcéral ; la scène est supposée livrer à la foule profane une réalité cachée qui lui échappe, et ce pour mieux la dénoncer comme attentatoire à la liberté individuelle et à l'idée de nation : c'est le cas dans *Le Couvent*, de Laujon (avril 1790), *Les Rigueurs du cloître*, de Fiévée et Berton (août 1790), *Le Couvent ou les Vœux forcés*, d'Olympe de Gouges (octobre 1790), *Les Victimes cloîtrées*, de Monvel (mars 1791), ou de *Fénelon ou les Religieuses de Cambrai*, de Chénier (février 1793) – sans oublier *Les Visitandines*, de Picard et Devienne, *Les Dragons et les Bénédictines*, de Pigault-Lebrun. La prison civile réapparaît à l'occasion de la panthéonisation de Voltaire, qui suggère cinq pièces sur Calas de décembre 1790 à juillet 1791. Après le 9 Thermidor, la prison se fait caverne, celle des monstres des comités révolutionnaires, tels que les veut Ducancel dans son fameux *Intérieur des comités révolutionnaires* ; on retrouve la métaphore dans *Le Brigand*, d'Hoffman et Kreutzer (1795), ou dans *La Forêt périlleuse*, de Loaisel-Tréogate (1797). Mais la prison préfigure aussi la libération, donc l'oppression combattue, selon le modèle du « drame à sauvetage » emprunté au roman noir et si apprécié des théâtres Favart et Feydeau, qui permet qu'un héros dévoué remette en liberté une victime innocente : l'anecdote de Cange, commissionnaire de la prison Saint-Lazare, qui avait aidé des prisonniers dans les cachots de la Terreur, sert ainsi de support aux pièces de Marsollier et Dalayrac, Gamas, Villier et Gouffé⁴¹.

Les formes du théâtre patriotique ne sont pas étrangères à ses propres contempteurs. Objet de tous l'intérêt de Françoise le Borgne, Rétif de la Bretonne, hostile aux pièces patriotiques mais pressé par les difficultés financières et croyant dans un enrichissement rapide permis par la liberté affichée (son collègue Beffroy de Reigny, dit « le Cousin Jacques », n'en avait-il pas profité avec son *Nicodème dans la lune* ?), construit son ego histoire dans le *Drame de la vie* (décembre 1789 - octobre 1792), transposition scénique en 10 pièces et 365 scènes d'ombres chinoises de *Monsieur Nicolas* – pour des raisons politiques, la vente de cette œuvre rivalisant d'innovations formelles sera ajournée jusqu'en 1797. Il propose un théâtre à rebours des créations révolutionnaires. Le discours sur les faits semble s'y substituer aux faits eux-mêmes, occasion de dénoncer la violence populaire du 14 Juillet ou des journées d'octobre 1789, de démultiplier les thèmes de la trahison et de la manipulation (caractérisant indifféremment aristocrates et sans-culottes), de ne représenter le peuple qu'en fuite, soit une antithèse proposée aux écrits de Colot d'Herbois dont Anneaugustin, double de l'auteur, fait le chantre du théâtre patriotique, démagogue et désireux de « convertir tous les aristocrates ». Mais Rétif inscrit aussi son œuvre dans l'horizon culturel attendu du public parisien. Il l'agrément de chansons (impromptus, vaudevilles, tirés d'opéras-comiques réputés), y fait apparaître sous le transparent pseudonyme de Castanio les gloires du boulevard, le marionnettiste Castagna et sa lanterne phosphorique, qui émerveille par ses ombres chinoises, autant que son concurrent Séraphin dont les discours publics deviennent arguments

⁴⁰ Philippe BOURDIN, « Briois ou les infortunes de la vertu politique », in Jean DELINIERE (sous la direction de), *Images et clichés du monde rural européen au dix-huitième siècle*, The Voltaire Foundation, Oxford, 1995, p. 123-137.

⁴¹ Olivier BARA, « L'imaginaire scénique de la prison sous la Révolution. Éloquence et plasticité d'un lieu commun », in *La Révolution française et les arts de la scène*, p. 395-418.

théâtraux. Comme « le Cousin Jacques », comme Picard (dans *Le Passé, le présent, l'avenir*), Rétif martèle dans le paratexte de son ouvrage son refus de toute classification générique : le *Drame* est dit « pièce unique en son genre », ce que d'autres auteurs de la Révolution et au-delà, poursuivant le travail (de sape ou de libération, c'est selon ...) du XVIII^e siècle, traduiront par une surdétermination générique, des dénominations à rallonge ou, plus simplement, l'omission de la spécification du genre⁴². Cet oubli assumé n'épargne même pas les œuvres ouvertement contre-révolutionnaires, qui se piquent de détourner situations et parler poissard du théâtre patriotique, les interjections du Père Duchesne, pour mieux souligner la médiocrité des fauteurs de troubles et de réformes, pour mieux se moquer du petit peuple (ainsi Jean Fenouillot, son *Diné du grenadier à Brest* ou sa *Table d'hôte à Provins*, exhumés par Laurent Giraud⁴³).

À dire vrai, la frontière est fragile entre théâtre politique et divertissement – au grand dam, en l'an II, de *La Feuille de salut public*⁴⁴ –, ce d'autant plus que l'un et l'autre sont souvent liés dans toute programmation qui fait se succéder plusieurs pièces en un acte. On aurait d'ailleurs tort de sous-estimer la virtuosité technique des auteurs et de leurs desservants, tous pressés par la nécessité d'assurer leur quotidien et ipso facto prompts à acquérir le professionnalisme nécessaire. Joseph Aude, selon Gérard Loubinoux⁴⁵, est un bon exemple de ces écrivains, accumulant et assimilant à toute vitesse une culture qui lui offre autant de ficelles d'écriture pour nourrir un genre parfaitement bâtard marqué par l'éclectisme des formes et la perméabilité entre les œuvres, par l'inventivité publicitaire des désignations (« mélo-tragi-parade »). Ses seize pièces étudiées, produites entre 1789 et 1804, sont fondées sur un même substrat moral et artistique : Aude est pacifiste, méprise les parvenus (dont il fait de Mme Angot ou de Cadet Roussel, venus de la Halle et taraudés par leur folie des grandeurs, les archétypes), les profiteurs et les agioteurs, exalte la veine théâtrale populaire, le style poissard et l'opéra-comique, tout en s'émerveillant devant le mystère de sa propre création qui le fait voyager dans un espace divagant, une géopolitique fantaisiste. Cela n'évite pas des choix esthétiques et un jeu de massacre continu : Aude brocarde le roman noir et le mélo naissant, n'admet pas la tendance à « brailler » les vers (d'où le nom de l'un de ses personnages récurrents, Beuglan). Ailleurs que chez lui, Arlequin, dont Martin Nadeau croise le chemin⁴⁶, vient contrarier l'ambition de régénération de la nature humaine, le bannissement des valets et des petits maîtres tel que le suppose le modèle culturel de l'an II. À partir d'avril 1792, Ange Lazzari (1749-1798) l'incarne, célèbre pour ses changements de costume à vue dont il fait profiter les Variétés-Amusantes qu'il dirige : sans exclure les textes patriotiques, il introduit lors des représentations la pratique des canevas improvisés, faits de calembours et de bons mots, pieds de nez aux censeurs – un seul sera suspendu par la police –, et amuse un public conquis par son langage corporel. Il assure par là les héritages du théâtre de la foire, dont David Trott ou Isabelle Martin constatent la déshérence, les troupes ayant migré vers les boulevards dans la deuxième moitié du siècle. Le genre demeure aussi parce que seize des vingt-deux artistes à succès des années 1780 restent à l'affiche sous la Révolution, dont Sedaine, Anseaulme, Vadé ; parce que des entrepreneurs célèbres comme Nicolet (du Théâtre des Grands

⁴² Françoise LE BORGNE, « Le drame de la Révolution dans Le Drame de la vie de Restif de la Bretonne », in *La Révolution française et les arts de la scène*, p. 327-337 ; « *Le Drame de la vie* (1793) de Rétif de la Bretonne : théâtre en crise, théâtre pour la crise », in *La scène bâtarde, des Lumières au romantisme*, p. 40-54.

⁴³ Laurent GIRAUD, « Adaptations et tensions du langage révolutionnaire dans *Le Diné du grenadier à Brest* et *La Table d'hôte à Provins* de Jean Fenouillot », in *La scène bâtarde, des Lumières au romantisme*, p. 56-73.

⁴⁴ Martin NADEAU, art. cité note 28.

⁴⁵ Gérard LOUBINOUX, « Les figures du théâtre de Joseph Aude », in *La Révolution française et les arts de la scène*, p. 419-438.

⁴⁶ Martin NADEAU, « Présence d'Arlequin sous Robespierre », in *La Révolution française et les arts de la scène*, p. 313-326.

Danseurs) ou Audinot (de l'Ambigu Comique) continuent à gérer plusieurs lieux, et en l'occurrence les vestiges de leurs anciennes installations⁴⁷.

Il n'est pas jusqu'aux scènes les plus prestigieuses qui ne succombent à la liberté esthétique. Fondé en 1789, le Théâtre de Monsieur sait, malgré l'hostilité de l'Opéra, mettre en scène des *opera seria* – Paris jusqu'alors, à l'inverse de toutes les grandes capitales européennes, privilégiait les *opera buffa*, conséquence de la Querelle des Bouffons (1752-1754)⁴⁸ qui avait fini par cristalliser l'intérêt autour du genre⁴⁹. L'Opéra-Comique, porté vers une éloquence tragique dont ne rend plus compte l'Opéra, ouvre ses portes à une nouvelle génération de musiciens (Méhul, Chérubini, Fortia, Le Sueur, Daleyrac, Gaveaux) et ses livrets, fort peu politisés, à des thèmes repris par le romantisme, qui inspirent le sérieux et l'emphase : le suicide, le meurtre par jalousie, la psychose maniaco-dépressive, le souterrain, la déchéance, autant d'entrées empruntées à la littérature anglaise, aux contes moraux, au roman historique ou, tout simplement, aux faits divers. Né de la Révolution, ce répertoire subit les assauts, via la presse, de critiques comme Ducray-Duminil ou La Chabeaussière : lui sont reprochés l'abolition des règles classiques, l'omniprésence de l'orchestre obligeant les chanteurs à des prouesses vocales (où l'on admire l'organe de Julie-Angélique Scio ...), la recherche du succès facile, les contours flous d'un genre qui, néanmoins, rappelle Patrick Taïeb, intéresse toutes les couches de la société, en province comme à Paris⁵⁰. Les choix esthétiques révolutionnaires, marqués par une reconnaissance certaine de l'autorité collective du public (« C'est le public qui nous nourrit, c'est donc pour lui qu'il faut travailler », dira brutalement Gossec en 1814) conduisent en réalité à un rôle ancillaire de la musique, soutien prosodique des paroles fondé sur une grande simplicité des partitions et sur une omniprésence des instruments à vents et des cuivres – toutes adaptations, largement induites par la multiplication des manifestations musicales en plein air, que Framery, au nom du Comité d'Instruction publique, synthétise en 1795 pour ses collègues compositeurs dans l'*Avis aux poètes lyriques*⁵¹.

L'académisme de la critique

Cette efflorescence, ce mélange, ce refus des genres perturbent grandement l'écriture critique et la poussent volontiers, dans un réflexe de survie de la plupart de ses auteurs, vers le conservatisme esthétique, voire la réaction. On sait bien l'énergie dépensée par la pensée académique pour établir, au nom de toutes sortes d'autorités, des catégories littéraires où ranger les choses et en particulier les choses du théâtre : toute dérive par rapport aux définitions canoniques, toute impureté ne traversant pas le filtre du bon goût et de la distinction, méritent flétrissure et mépris. Il faut voir la méticulosité laborieuse d'un François Parfaict pour décompter dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire* (1743) les genres comiques ou comi-héroïques et les mots composés avec le terme « tragédie »⁵². Suite à la Querelle des Bouffons,

⁴⁷ David TROTT, *Théâtre du XVIIIe siècle. Jeux, écritures, regards*, Montpellier, 2000 ; « Le théâtre de foire à l'époque révolutionnaire : rupture ou continuité », in *La Révolution française et les arts de la scène*, p. 73-92. Isabelle MARTIN, *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Oxford, 2002.

⁴⁸ Le colloque « La querelle des bouffons » s'est déroulé les 21, 22 et 23 novembre 2002 à Clermont-Ferrand à l'initiative du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques et sous la direction d'Andréa FABIANO. Les actes sont à paraître au printemps 2004 chez CNRS Editions (collection « Sciences de la Musique »).

⁴⁹ Alessandro DI PROFIO, *La révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur (1789-1792)*, Paris, 2003 ; « Les Bouffons de la reine. L'opéra italien à Paris sous la Révolution », in *La Révolution française et les arts de la scène*, p. 93-116.

⁵⁰ Patrick TAÏEB, « La réunion des théâtres Favart et Feydeau en 1801 », *ibidem*, p. 339-366.

⁵¹ Cf. Jean-Louis JAM, « Le clairon de l'avenir », in Jean-Rémy JULIEN et Jean-Claude KLEIN, *Orphée phrygien. Les musiques de la Révolution*, Paris, 1989, p. 19-28.

⁵² Herbert SCHNEIDER, « Problèmes de la terminologie dramatique chez les frères Parfaict », in *La scène bâtarde, des Lumières au romantisme*, p. 108-125.

Nougaret, dans *De l'art du théâtre en général* qu'étudie Michèle Sajous d'Oria⁵³, s'illustre alors dans sa dénonciation de l'opéra-comique, un accouplement selon lui bâtard dû aux Italiens et dont il excuse les Français – la comédie n'invente plus, les tragédies se ressemblent toutes. Et de dénoncer la peinture des « mœurs de la vile populace », le « style bas », les « plaisanteries populaires », de calomnier les auteurs dont le cabaret est l'un des refuges et points d'observation (Vadé, Taconet), ceux qui oublient la règle des trois actes et multiplient des didascalies par trop explicites du jeu attendu des artistes – c'est-à-dire les premières notes de mise en scène - (Sedaine, Favart). Il rend coupables les Encyclopédistes, Diderot en tête, d'avoir contaminé le théâtre par la peinture des conditions, par leur intérêt pour les arts pratiques, jusqu'à confondre la scène et la rue et transformer le spectateur en témoin des petits obstacles, préférés aux grands événements. À la veille de la Révolution, c'est une déploration encore plus nette contre le « mauvais goût », débusqué dans l'opéra-comique, le mélodrame, la parodie, la comédie-parade, qu'on peut lire dans la correspondance de Jean-François de la Harpe avec le Grand-Duc de Russie et le comte Schowalow. Par trois fois, selon les décomptes de Catherine Gas-Ghidina, le qualificatif « bâtard » est utilisé, renvoyant entre autres à une « bigarrure monstrueuse », un « salmigondis satirique », « une plate farce à grand tintamarre », des « ouvrages raccommodés », un « monstre dramatique », tout ce qui cherche à inspirer « nouveauté » et « singularité » au détriment du « goût des arts »⁵⁴. En bref, puisque la distinction par le bon ton rejoint des efforts perpétuels de hiérarchisation sociale, tout ce qui s'adapte aux désirs (supposés) d'un public plus diversifié que jamais, ce même public « abâtardi » - opposé à un cénacle de professionnels accomplis et doués de raison - que méprise un critique comme Le Vacher de Charnois en ses articles pour le *Mercury de France*, le *Spectateur national* ou le *Journal des théâtres*, à la lecture desquels nous convie Michel Biard. D'où l'ignorance ou le rejet des boulevards – selon des critères empruntés aux précédents auteurs - et la préférence manifestée par Le Vacher, monarchiste victime des massacres de Septembre, pour les Spectacles privilégiés mais aussi, la Révolution venue, sa conviction d'une possible régénération des « petits spectacles ». À condition de construire des salles conformes à leur objet, de censurer le libertinage, ne pourrait-on réviser les privilèges et accepter l'irruption de l'événement dans la trame des nouvelles pièces, pour peu du moins qu'elles servent un nouveau régime, un bon roi et ses meilleurs serviteurs sans recourir à des acteurs de second plan ? Autrement dit, on peut transiger avec ses propres convictions pour les besoins exclusifs de la propagande ...

Des « scénophiles patriotes » - selon le mot de Deshayes dans ses *Observations sur les salles de spectacle* (1791) – apparaissent cependant avec la décennie. L'étude, menée par Michel Biard, de journaux comme *Le Moniteur*, *Les Révolutions de Paris*, *Le Courrier des Spectacles*, la *Chronique de Paris*, *La décade philosophique, littéraire et politique*, celle d'Ingrid Metha sur le *Journal de Rouen*⁵⁵, montrent combien se poursuivent les vives querelles sur le répertoire qui remplissaient les pages des gazettes bien avant la Révolution, querelles qui déjà n'excluaient pas l'argument politique. Ce dernier se cristallise en 1791, alors que s'affrontent encore presse révolutionnaire et feuilles royalistes, sur les « pièces de couvent » puis, la fuite de Varennes advenue, sur la représentation du roi ; il devient dominant en 1792 et davantage encore 1793, lorsque censure et surtout autocensure opèrent un insidieux retour ; en l'an III, on cherchera au contraire à le taire, préférant une apparente neutralité qui profitera à l'analyse littéraire de la prose et des vers, à celle des voix et des interprétations. Les incessants bouleversements du régime directorial feront pourtant ressortir les passions un temps enfouies, quand bien même le critique, censeur des

⁵³ Michèle SAJOURS D'ORIA, « L'opéra-comique selon Pierre Jean-Baptiste Nougaret : des *Riens* en musique », in *La scène bâtarde, des Lumières au romantisme*, p. 150-164.

⁵⁴ Catherine GAS-GHIDINA, « La scène bâtarde : assentiment ou dissentiment de Jean-François de la Harpe », in *La scène bâtarde, des Lumières au romantisme*, p. 166-182.

⁵⁵ Ingrid METHA, « La chronique théâtrale comme instrument de l'éducation patriotique à Rouen (1792-1799) », in Monique CUBELLS (sous la direction de), *La Révolution française : la guerre et la frontière*, Paris, 2000, p. 355-362.

auteurs et des acteurs, se transformera en défenseur d'une société où la morale primerait sur tout – à ce titre, ils seront plusieurs à regretter la multiplication des meurtres, viols et autres crimes qui parsèment les intrigues⁵⁶. Leur précision n'est qu'apparente car le paysage qu'ils proposent demeure bien incomplet et trompeur : oubliant les scènes provinciales, ils privilégient dans la capitale quelques grandes institutions, la comédie et le vaudeville plutôt que la tragédie et la pantomime. De la *Lorgnette des spectacles* de Fabien Pillet, on retiendra surtout ses prises de position dans les débats esthétiques du siècle qui ne lui inspirent aucun jugement à vocation universelle mais davantage une civilité exclusive renvoyant aux normes de l'Ancien Régime, depuis sa dénonciation du « gros public » opposé aux « gens de goût », des « manières provinciales » jurant avec les normes de la capitale, jusqu'à ses regrets pour le ton et les attitudes « trop bourgeois » ou trop boulevardiers de tel ou tel acteur (en lieu et place de la « noblesse » d'expression attendue), auxquels il faut ajouter ses commentaires prouvant sa connaissance des querelles – celle des Bouffons, celle des gluckistes et des piccinistes. Le timbre, la diction, la déclamation nourrissent le panel des défauts et qualités, étroitement associés au geste. En ces deux domaines, économie, expressivité sans outrance signent le « bon goût »⁵⁷. C'est bien l'esthétique révolutionnaire qui est en cause sous la plume du royaliste Pillet, annonçant en cela les satiristes et les critiques de 1800⁵⁸, si prompts à brûler l'œuvre artistique révolutionnaire – un travail de sape qui réunit les anti-Lumières et les proscrits de la veille, avec le consentement du nouveau pouvoir qui en fait un argument de sa légitimité culturelle.

À cette réévaluation-dénonciation de la diversité des praticiens, des pratiques et des styles participent du reste ceux qui ont un temps incarné ou promu l'art patriotique. Une liberté d'expression mal comprise finit par contrarier l'art qu'elle dessert en prétendant le servir, semble ainsi dire Marie-Joseph Chénier dans son *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789*⁵⁹, la décennie révolutionnaire franchie et l'expérience de la liberté des théâtres accomplie. Soulignant l'aspect prophétique des observations de Voltaire, persuadé « que les acteurs deviendraient rares et que l'espoir d'un succès facile enlèverait à la déclamation des talents qui auraient soutenu l'éclat de la scène française », Chénier regrette les « genres importants » qu'autrefois portaient haut les scènes provinciales, genres dévoyés et par « des ouvrages d'écoliers » et par des comédiens ineptes : « Une vogue momentanée, des applaudissements de commande, des réputations de journaux, ne suffisent pas pour donner du talent à des acteurs, à des actrices qui n'en sauraient même acquérir ; mais c'est assez pour les faire recevoir. Des places ne sont plus vacantes et pourtant ne sont pas remplies ». Pierre Gobet, dit Poupard, directeur du théâtre parisien des Variétés puis du Grand Opéra de Bordeaux, ne disait pas autre chose en l'an III. Proposant la fondation d'un Odéon français, et d'un Institut dramatique, pour pallier « la décadence de notre théâtre » et la « disette de vrais talents », il mettait en cause de « prétendus artistes » jetés sur la scène « comme un lieu de dernière ressource ». Son Odéon aurait été une assemblée de citoyens couronnant chaque année le talent d'un artiste et d'un auteur, alors pourvus d'une bourse d'Etat. Son Institut, qui préfigure nos conservatoires, aurait entretenu la

⁵⁶ Michel BIARD, « De la critique théâtrale ou la conquête de l'opinion », *Annales historiques de la Révolution française*, 1995, p. 529-538 ; « Thalie et Melpomène face à leurs juges (la critique théâtrale sous le Directoire) », in Philippe BOURDIN et Bernard GAINOT, *La République directoriale*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand (mai 1997), Clermont-Ferrand - Paris, 1998, tome 2, p. 663-678 ; « C'était dans le journal pendant la Révolution française ou la chronique théâtrale de la *Chronique de Paris* (août 1789 – juin 1791) », in *La plume et le sabre. Hommages offerts à Jean-Paul Bertaud*, Paris, 2002, p. 135-146 ; « Le Pour et le Contre, ou la critique théâtrale parisienne face aux ruptures de 1791 », in *La Révolution française et les arts de la scène*, p.251 – 272 ; « Le Vacher de Charnois, du juge de la bâtardise théâtrale au juge de la bâtardise politique », in *La scène bâtarde, des Lumières au romantisme*, p. 184-196.

⁵⁷ Philippe BOURDIN, « Des Almanachs à la lorgnette des Spectacles : la vulgarisation de la critique théâtrale au début du Consulat », in *La plume et le sabre. Hommages offerts à Jean-Paul Bertaud*, Paris, 2002, p. 147-162.

⁵⁸ Philippe BOURDIN, « Entre deux siècles, l'impossible bilan : la Révolution au crible de la satire littéraire », Actes du IVE colloque européen de Calais, *Terminée, la Révolution ...* (25-26-27 février 2001), *Bulletin des Amis du Vieux Calais*, n° hors série, mars 2002, p. 25-42.

⁵⁹ Chapitre XII, « Le drame, les deux scènes lyriques », Paris, édition de 1834, p. 333 et sqtes.

nécessaire pépinière des futurs promus, leur inculquant dans une première classe les subtilités de la langue, de la lecture, de la diction et les qualités physiques et intellectuelles déterminant leurs emplois ultérieurs ; dans une seconde les passions, les caractères, la pantomime ; dans une dernière la compréhension des œuvres, la mise en scène, tandis que commenceraient les répétitions⁶⁰. Peut-on mieux mettre les distances entre l'amateur et le professionnel, entre le comédien autoproclamé et l'artiste élu ?

Les héritages du théâtre révolutionnaire ne sont cependant pas si aisément réductibles. Ils relèvent d'abord du combat politique et de son assise culturelle. De septembre à juillet 1800 perdurera au sein d'un club, le Portique républicain, une réflexion importante sur la nécessité d'une création plébéienne de nature à fonder durablement l'entreprise révolutionnaire. Quelles que soient les préventions des amoureux de la raison, le théâtre est perçu comme le lieu par excellence pour solliciter les imaginations et les sens - qui à l'aube du romantisme, ne sont plus négligés par les éducateurs -, pour substituer à une morale religieuse une éthique laïque promue elle aussi par la voix et par le geste⁶¹. Dans son *Théâtre de la Révolution* (sept pièces écrites entre 1898 et 1938), Romain Rolland recherchera encore les moyens techniques de faire remonter le peuple sur les tréteaux, imaginant des décors gigantesques et des marches accompagnées des musiques de Gossec, Méhul, Cherubini, Grétry et Beethoven⁶². Dans ces interrogations qui perdurent sur ces rapports du public à la scène, l'on n'aura garde d'oublier l'œuvre tentée à Bussang par Maurice Pottecher (1867-1960), à Saint-Étienne par Jean Dasté ou au T.N.P. par Jean Vilar, tous affirmant leur filiation avec la Révolution⁶³.

Les héritages sont donc aussi esthétiques et ce sont sans doute les plus nombreux. À bien suivre Roxane Martin⁶⁴, c'est dans la décennie 1789-1799 que se produit un « déplacement de l'axe de l'écriture du littéraire vers le spectaculaire », que la féerie et le ballet rompent avec les unités classiques pour fusionner le comique et le tragique et préfigurer le théâtre romantique, qui décidément n'attend pas pour naître 1830 et la bataille d'Hernani – même si Pixérécourt tend à donner au mélodrame un statut reconnu en l'éloignant du « mélange des genres » pratiqué par les scènes de la Révolution. Alors que la législation de 1807 ne reconnaît que vaudeville et mélodrame, résistent féeries, farces grivoises et pantomimes, bref, un « théâtre de l'urgence » selon le mot de Pierre Frantz⁶⁵, un théâtre du regard, fondé sur l'émotion et la sidération, mêlant le merveilleux, l'épouvante et le pathétique. S'il attire alors son public par un salmigondis d'appellations, c'est aussi de lui qu'il attend la consécration tandis qu'ailleurs on préfère la rechercher par la voie du manifeste et de la théorisation. La surcharge des épithètes, des substantifs par lesquels il se désigne relève d'un subterfuge propre à détourner les sommations napoléoniennes – comme devra encore le faire Offenbach sous le Second Empire⁶⁶ - pour mieux exploiter le thème de la persécution en une société présumée corrompue, où seule l'intervention salvatrice d'une divinité vient sauver le héros – c'est-à-dire l'individu – au terme de ses déambulations initiatiques, et lui offrir l'amour – qui ne saurait être tyrannique.

Aux sources de ce « théâtre de l'urgence », qui dans la première moitié du XXe siècle animera les scènes des quartiers et banlieues de Paris et inspirera le cinéma, iront puiser tous les

⁶⁰ Archives Nationales, D XXXVIII (3).

⁶¹ Jean-Luc CHAPPEY, « Le Portique républicain et les enjeux de la mobilisation des arts autour de brumaire an VIII », in *La Révolution française et les arts de la scène*, p. 487-508.

⁶² Patrick BERTHIER, « Jean Anouilh, Romain Rolland et l'écriture de la Révolution », *ibidem*, p. 509-524.

⁶³ Michel BOURGUIGNON, « Révolutionnaires, Jean Dasté, Jean Vilar ? », *ibidem*, p. 525-544.

⁶⁴ Roxane MARTIN, « La Féerie sur les scènes secondaires du Directoire et du Consulat : genèse d'un théâtre romantique », in *La scène bâtarde, des Lumières au romantisme*, p. 242-255.

⁶⁵ Pierre FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, 1998.

⁶⁶ Jean-Claude YON, « Offenbach l'inclassable : la question des genres », *La scène bâtarde, des Lumières au romantisme*, p. 198-210.

grands réformateurs du théâtre contemporain, d'Antoine à Vilar, en passant par Gémier, Pottecher, Dullin, Jovet, Pittoëf ou Barrault : ils y verront « une école privilégiée dont l'éthique de sincérité et les exigences scéniques pouvaient offrir des modèles à l'art de la mise en scène et, en particulier, aux pratiques de l'acteur » - placement de la voix, du geste et du mouvement, souci d'efficacité et de justesse dans l'expression, engagement total de l'individu dans l'aventure théâtrale. Cette « éthique de la sincérité » est d'ailleurs chez eux inséparable d'une réflexion sur le rôle social du théâtre⁶⁷.

Philippe Bourdin

Clermont Université, Université Blaise Pascal, EA 1001, Centre d'Histoire « Espaces et Cultures »

⁶⁷ Jean-René THOMASSEAU, « L'héritage du bâtard ou la féconde lignée du mélodrame d'Antoine à Vilar », *ibidem*, p. 294-308.